Acta Baltico-Slavica

Acta Baltico-Slavica, 48
Warszawa 2024

Article No. 3134
DOI: 10.11649/abs.3134
Citation: Kalinowski, D. (2024). Ścinanie kani: Od obrzędu do performance'u. *Acta Baltico-Slavica*, *48*, Article 3134. https://doi.org/10.11649/abs.3134

Daniel Kalinowski
Uniwersytet Pomorski
Słupsk
daniel.kalinowski@upsl.edu.pl
https://orcid.org/0000-0002-5179-0642

Ścinanie kani. Od obrzędu do performance'u

Ścinanie kani to wywodzące się z tradycji folkloru kaszubskiego obrzęd/widowisko, które – choć doczekało się wielu opisów etnograficznych – to z perspektywy antropologiczno-teatralnej nieczęsto bywa analizowane. Warto taki stan rzeczy zmienić i wskazać, że w przestrzeni kulturowej basenu Morza Bałtyckiego jest to oryginalna manifestacja łączenia się reliktów wierzeń przedchrześcijańskich, elementów kultury ludowej Słowian oraz kaszubskiego doświadczenia egzystencjalnego. W niniejszym artykule ukazane zostaną najważniejsze składniki procesu przekształcania się obrzędu/widowiska ścinania kani z wydarzenia wewnątrzśrodowiskowego, ściśle związanego z rytuałami przedchrześcijańskimi, w akt artystyczny z symbolicznymi postaciami obrzędowo-scenicznymi i w końcu w element cateringu kulturowego z nadrzędną funkcją ludyczną.

Florian Ceynowa i pierwszy zapis obrzędu

Najstarszymi kaszubskojęzycznymi opisami etnograficznymi, w których zauważyć można składniki teatru, są *Wiléjá Noveho Roku* (Ceynowa, 1843b) oraz *Szczōdráki* (Ceynowa, 1843a) – prace Floriana Ceynowy, które zostały ogłoszone drukiem

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits redistribution, commercial and non-commercial, provided that the article is properly cited. © The Author(s) 2024.

Publisher: Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences
[Wydawca: Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk]

w 1843 roku. Ten kaszubski działacz, zapisując swoją rodzimą tradycję ludową, zaznaczył tylko niektóre zawarte w niej składniki teatralności. Występują one wśród charakterystyki obyczajowej i społecznej, w podkreśleniu występowania czasu magicznego, obecności przedmiotów symbolicznych, aury powtarzania czynności rytualnych o nie do końca jasnym celu (Kalinowski, 2012, ss. 163–188). Także z późniejszego tekstu etnograficznego pt. *Ścinanie kani* opublikowanego w połowie XIX wieku w „Nadwiślaninie" (Ceynowa, 1851) wynika, że dla Ceynowy było jasne, iż odbywają się przed jego oczami działania mające proweniencję starszą aniżeli chrześcijaństwo, choć oddziaływanie tej religii nadało swoje piętno praktykowanym wśród Kaszubów obrzędom. Kaszubski zbieracz-folklorysta zaznaczał, że tak jak w innych kręgach kulturowych Europy, także i w tradycji kaszubskiej istnieją relikty wierzeń przedchrześcijańskich, które warto przechować dla przyszłych pokoleń. Aktywność ludoznawcza Ceynowy wynikała z fascynacji dziedzictwem folklorystów, poetów i filozofów doby romantyzmu (Wilhelm i Jakub Grimm, Adam Mickiewicz, Pavol Šafárik, Johann Gottfried Herder). Uważali oni, a w ślad za nimi kaszubski zbieracz ludowych opowieści, że ludowe pieśni, podania i obrzędy są przejawem starej, sięgającej czasów przedchrześcijańskich kultury, która odzwierciedla rzeczywistego „ducha narodu". W przypadku Ceynowy, który silnie podkreślał jeszcze czynnik słowiański, opis ścinania kani wskazywał na składniki przedchrześcijańskie w kulturze kaszubskiej i tym samym stawał się dowodem na odrębność i „starożytność" tradycji Kaszubów. Pielęgnowanie takiego stylu myślenia mogło według działacza przeciwdziałać siłom unifikującym narody słowiańskie. W rozumieniu Ceynowy to właśnie rzymski model chrześcijaństwa realizowany w realiach XIX wieku przez duchownych niemieckich i polskich przyczyniał się do germanizacji lub polonizacji Kaszubów (Kalinowski, 2020, ss. 105–130). Za etnograficznym sposobem myślenia Ceynowy poszli kolejni praktycy i teoretycy kultury kaszubskiej (Rompski, 1973; Samp, 1981, ss. 5–29; Szefka, 1959, ss. 5–9; Treder, 2012).

Obrzęd/widowisko rozgrywa się w ważnym momencie porządku astronomicznego, w czasie najdłuższego w roku dnia i najkrótszej nocy (Kalinowski, 2021, ss. 20–40). Wydarzenie z celebransami i oglądającą sceny wspólnotą odbywa się wśród znaków symbolicznych rytuału. Wykonawcami obrzędu opisanego przez Ceynowę w 1851 roku nie są przypadkowi mieszkańcy wioski, lecz młodzi pasterze wybrani w procesie swoistych zawodów. Biegną oni ku ułożonym w rzędzie czapkom, które oznaczają role w obrzędzie. Wiejscy chłopcy wygrywają dla siebie „urzędy" i przyjmują funkcje-role: Sołtysa, Przysięgłych, Kata, Leśniczego oraz Rakarza. Podobnie wygląda dobór dziewcząt, które przez wybór okrągłego kawałka drewna (kawla) ze znakiem nadają sobie rolę w widowisku. Następnie wrzuca się kawle do kapelusza, a chłopcy losują jeden kawałek drewna, tym samym wybierając sobie partnerkę.

Z samego rana w dniu, w którym odprawiany jest ceremoniał, mieszkańcy wioski ozdabiają domostwa tatarakiem i klonem jako roślinami mającymi magiczne

znaczenie (Eliade, 1993, s. 263) – pierwsza związana jest z dawnymi obrzędami śmierci, druga z pozyskiwaniem narkotycznego napoju. Przestrzeń rytuału przygotowana zostaje w sposób typowy dla magicznego myślenia kultur pierwotnych, czyli wyznacza się miejsca *sacrum*, *profanum* oraz *tabu* (Kolankiewicz, 1999, ss. 23–30, 126–130; Treder, 2002, ss. 102–116). Na wybranym placu wioski, który będzie zapewniał lokalnej społeczności dobrą widoczność, dokonuje się ścięcia zwierzęcia, umieszczając je później na rozszczepionym kiju. Z przedchrześcijańskich wierzeń wynika wykopanie dołu na krew ofiarowywanego ptaka tuż obok ofiarnego pala. W ten sposób zarysowana zostaje święta przestrzeń obrzędu.

Widowisko ścinania kani, które opisywał Ceynowa (1851), zaczyna się z chwilą pojawienia się na wiejskim placu pochodu celebransów. Warto w tym miejscu pamiętać, że pochód to jedna z najstarszych form teatru, obecna choćby w misteriach antycznych oraz rytuałach kultur pierwotnych (MacAloon, 2009; Osęka, 2010). W świetle antropologii teatru pochód służy upamiętnieniu bóstw i jest manifestacją ich mocy. Przemarsz postaci obrzędu ścinania kani ma ustalony porządek, który odzwierciedla hierarchię społeczną i ważność ogrywanych ról. Otwiera go Sołtys z Przysięgłymi, później podąża Leśniczy z kanią, którą po przybyciu do kręgu uczestników obrzędu oddaje w ręce Kata. Ten zaś umieszcza ofiarnego ptaka na końcu rozszczepionego kija. Z perspektywy antropologii teatru przemówienie Sołtysa przed wykonaniem wyroku na kani jest zamanifestowaniem się przewodnika/kapłana, który swoiście objaśnia wiernym/widzom swoje przewodnictwo w obrzędzie (Frazer, 1911, ss. 60–66).

Kolejnym elementem obrzędu ścinania kani są oskarżenia wysuwane przez Kata (oskarżyciela) zarzucającego ptakowi-ofierze wyrządzone w okolicy szkody. Z samego tekstu Ceynowy (Ceynowa, 1851) nie wynika dokładnie, jakie złe czyny popełniła kania, lecz z wierzeń słowiańskich wiadomo, że ptak ów był odpowiedzialny za deszcz i plony. W kaszubskiej kulturze ludowej wiązano odgłosy, jakie wydaje kania, z wołaniem: „Pić! Pić!". A zatem w myśl logiki magii pochwycenie zwierzęcia i zabicie go jest czynnością opanowującą suszę i przynoszącą deszcz (Stelmachowska, 1933, ss. 179–180; Sychta, 1968, ss. 129–131). Ptak staje się więc ofiarą składaną w czynnościach rytuału obłaskawiania sił boskich (Gajek, 1934, ss. 145–146; Girard, 1992, 1993, ss. 125–143). Kania jest odpowiedzialna za stratę dobytku, za suszę, zło uczynione przez mieszkańców wioski, wreszcie za zewnętrzne stosunki społeczno-polityczne.

Przemówienie kata kierowane do kani jest w istocie przestrogą moralną wysuwaną wobec audytorium gromady wiejskiej. Przemowa kata nasycona jest także innymi zwrotami, które odnoszą się do czynności magicznych. Zastanawiające są zwłaszcza zdania o „psim gnacie", „kobylim donacie" oraz orczyku. W tradycji kaszubskiej, co ukazują teksty etnograficzne i relikty przedchrześcijańskich wierzeń, pies ma znaczenie magiczne (Treder, 2002, ss. 103–104). Z różnych znaczeń, jakie

z nim się wiążą, psi gnat rozumiany jako pozostałość po zwierzęciu i jako namiastka jego truchła ma moc odpędzania zła. Z kolei kobyli donat także trzeba rozumieć jako czynnik ofiarny, pamiętając, że konie w słowiańskich wierzeniach przedchrześcijańskich pełniły bardzo wysoką funkcję zwierząt profetycznych (Dr. Nadmorski, 1892, ss. 143–150). Posiłkując się ludowymi wierzeniami kaszubskimi, za kobyli donat można uznać mleko, które ofiarowywano bóstwom domowym (Kukier, 1974, ss. 163–189; Lorentz, 1934, ss. 97–103). Wreszcie i orczyk nie jest w świecie magii przedmiotem przypadkowym. Jego haczykowaty kształt powoduje, że może być rozumiany jako magiczny przedmiot używany przy składaniu ofiar (Niewiadomski, 1999).

Atmosfera teatralizowanego obrzędu magicznego jest jeszcze wzmacniana krótkim dialogiem pomiędzy Sołtysem a Katem, z której wynika, że dekapitacja ptaka może się dokonać w trzech próbach, zaś w przypadku nieudanych prób stracić głowę może sam Kat (Ceynowa, 1851, s. 150). Liczba trzy, w nawiązaniu do magii liczb, podkreśla tutaj ważność aktu ścinania (Kowalski, 2007, s. 279; Wójtowicz, 2013, ss. 361–374). Dopiero teraz w opisie Ceynowy następuje ścięcie głowy ptaka, którego dokonuje Kat lub Sołtys (Ceynowa, 1851, s. 150). Późniejsze pogrzebanie zwierzęcia w ziemi i wyrzucenie pala do pobliskiej wody wykonuje Rakarz i wiąże się to z czynnościami magicznymi i obrzędowością kultów płodności. Pierwszy bowiem element można wiązać z rytualnym złożeniem krwi ofiarnej, która ma wzmocnić moce wegetatywne ziemi, drugi zaś element wiąże się z sakralnym aktem łączenia czynnika męskiego (falliczny pal ofiarny) z wodą jako czynnikiem żeńskim (Masłowska, 2014, ss. 37–58).

Zakończenie obrzędu w postaci świętowania ścięcia kani/ofiary w karczmie jest co prawda dostępne dla wszystkich mieszkańców wioski, ale przede wszystkim dla aktorów/uczestników obrzędu wypełnia się dodatkowy składnik magiczny. Myślę tutaj o fakcie, że celebransi obrzędu ze swoimi wybranymi wcześniej partnerkami spędzają cały wieczór i większą część nocy na tańcach i hulankach, co można zinterpretować jako odblask dawnego wypełniania rytualnego *coitus*. Dokonuje się w ten sposób odwzorowanie pradawnego Początku: zrównoważony, oczyszczony z przeszkód świat zostaje wypełniony aktem kreacyjnym bogów-rodziców. Stosunek seksualny odbywany po obrzędzie ścinania kani przynieść zatem może najlepsze owoce (Kolankiewicz, 1995; Kowalska, 1995).

Od rytuału do widowiska

Opisy ścinania kani, które przedstawił Florian Ceynowa w „Nadwiślaninie" z 1851 roku, odnajdziemy także w ujęciach Augusta Mosbacha (Mosbach, 2006, ss. 76–79) oraz Aleksandra Hilferdinga (Hilferding, 1989, ss. 77–80). Choć różnią się one kilkoma drobnymi elementami od charakterystyki kaszubskiego etnografa, to w całościowym

wymiarze nie wnoszą nowych treści czy zupełnie odmiennej tonacji stylistycznej. Natomiast późniejszy opis obrzędu-widowiska, który w 1910 roku opublikował Jan Patock (1910, ss. 52–56), przynosi ze sobą ciekawe dopowiedzenia i uzupełnienia. Chodzi tutaj o następujące składniki: status celebransa-kata, rolę kobiet-towarzyszek męskich postaci widowiska, tekst oskarżenia kani, wzmiankę o szabli, którą ścina się głowę ptaka ofiarnego oraz końcowy cel organizowanej po obrzędzie zabawy.

Status celebransa-kata zaznaczany jest przez jego przechwałki pokazujące moc kapłana-ofiarnika, który jest w pełni sił umysłowych, cielesnych oraz seksualnych. Kat, wywołując wprost ostatni z czynników, niedwuznacznie nasyca widowisko składnikiem wiążącym się z płciowością i płodnością. Dalsze składniki widowiska w opisie Patocka potwierdzają tę cechę. Weźmy bowiem charakterystyki partnerek, jakie wypowiadają Sołtys, Kat, Myśliwy (Łowca), Leśniczy, Rakarz oraz Sędzia. O ile dwaj pierwsi pozytywnie przedstawiają swoje towarzyszki, o tyle pozostali wypowiadają kwestie, z których wyłania się obraz negatywny. Są to charakterystyki dosadne i wulgarne, które dotyczą sfery seksualnej, a nawet zachowań nienormatywnych i skatologicznych. Zabieg taki można interpretować w dwóch wymiarach: w świetle dyskursu antropologiczno-etnograficznego jest to wywoływanie sfery *tabu*, czyli wkraczanie w przestrzeń zakazaną i zaistnienie w nowej i „wyższej" rzeczywistości, w której nie działają prawa ludzkie, lecz boskie (Engelking, 2010). Natomiast z perspektywy psychologiczno-językoznawczej motywy skatologiczne i wulgaryzmy są formą zaznaczania i wyładowania napięcia występującego z powodu uniesienia emocjonalnego, które dokonuje się w interakcji ze wspólnotą (Drabik, 2010, ss. 37–52). Oczywiście takie praktyki nie są ograniczone jedynie do tradycji kaszubskiej, tylko występują w różnych społecznościach pierwotnych.

Następny element w opisie Patocka, który rozwija charakterystykę widowiska dokonaną przez Ceynowę, związany jest z treścią oskarżenia wobec kani. To właśnie ptakowi zarzuca się, że jest odpowiedzialny za niemoralne prowadzenie się wiejskich dziewcząt. Aspekt seksualny oskarżenia, który nie był wyczuwalny u Ceynowy, tutaj jest bardzo wyraźny. Dodatkowo później, po wykonaniu wyroku i ścięciu głowy ptakowi, Kat z dumą obnosi obnażoną szablę, próbując wytrzeć ją z krwi w suknie obecnych dziewcząt. W ten sposób naznaczone krwią ofiarną zwierzęcia kobiety są później zachęcane do wspólnego spędzenia ze swoimi wybrankami wieczoru i nocy na zabawach (Eliade, 1993, ss. 342–349). Przy czym zapowiedź o przerwaniu i spaleniu sznurów, jakimi są przewiązane gorsety dziewcząt, także należy interpretować jako zapowiedź seksualnego zjednoczenia.

Kolejnym, dramatyzowanym ujęciem ścinania kani jako widowiska jest zapis Szczepana Tarnowskiego (Tarnowski, 1929/1933), opublikowany 19 lat po wersji Patocka. Tarnowski jedne z tradycyjnych motywów porozwijał, inne zaś skierował w odmienne przestrzenie semantyczne. Zapis ten jest swoiście „schrystianizowany" wobec zapisu Floriana Ceynowy i Jana Patocka, odebrane mu zostają znamiona

obrzędu przedchrześcijańskiego, w zamian za to osadza się go w świecie ludowej interpretacji Biblii (Zowczak, 2000). Wypowiedzi postaci widowiska także specyficznie zmieniają jego atmosferę, gdyż z aspektu męskiego współzawodnictwa, które się pojawiło u Ceynowy, w ujęciu Tarnowskiego bardziej sugestywny jest czynnik wyboru partnerów przez dziewczęta. Jeszcze innego typu dodatkiem, który nadaje widowisku znamiona etniczno-tożsamościowe, jest wprowadzenie „hymnu kaszubskiego" (pieśni *Tam, gdzie Wisła* Hieronima Derdowskiego), który jest śpiewany przez całą wiejską gromadę i ma za zadanie zwiększyć siłę motywu patriotycznego. Zabieg taki bardzo wyraźnie przekształca pierwotną, przedhistoryczną i „plemienną" wspólnotę uczestników obrzędu w wydarzenie o bardziej aktualnym wymiarze, osadzone w rozpoznawalnym porządku historycznym oraz politycznym. Nie bez znaczenia jest tutaj fakt, że Szczepan Tarnowski, podejmując decyzję o wprowadzenia „hymnu kaszubskiego", działał w duchu ideologicznym, łącząc ludowość z polską racją kulturową.

Dopiero po owych tańcach przychodzi czas na drugą część widowiska, w którym oskarżenia wobec kani pojawiają się wraz z negatywną i prześmiewczą charakterystyką żon Sołtysa, Myśliwego, Leśnego, Rakarza i Sędziego. Krytyka żon postaci widowiska ma podtekst erotyczny, zaś kania jest obarczana odpowiedzialnością nie tylko za błędy dojrzałych kobiet, ale i niemoralne prowadzenie się wszystkich wiejskich dziewcząt. Nowym, świeżym etnograficzno-widowiskowym elementem, którego nie było we wcześniejszych opisach ścinania kani, jest postać Żyda z workiem. Dodanie tej figury ma wyraźnie satyryczno-ludyczny charakter i odnosi się do stereotypowego i negatywnego wyobrażenia społeczności żydowskiej (Kalinowski, 2016, ss. 287–310).

Symboliczne odnowienia

Rytualny aspekt widowiska ścinania kani dostrzegli i rozwinęli Młodokaszubi: Jan Karnowski oraz Aleksander Majkowski, twórcy stale przekształcający elementy kaszubskiej tradycji ludowej w znaki literatury uniwersalnej. Ich zakorzenienie w kaszubskości i osadzenie w nurtach europejskiego modernizmu sprawiało, że proponowali w swych utworach motywy na wskroś rodzime, jednakże współistniejące z mitami śródziemnomorskimi oraz wywodzącymi się z tradycji zachodnioeuropejskiej (Linkner, 2013a, ss. 9–26).

Scynanié kani Jana Karnowskiego napisane zostało w formie miniatury dramaturgicznej tylko częściowo związanej z obrzędowością Kaszub (Karnowski, 2011, ss. 435–448). Ogólnie rzecz ujmując, nawiązanie przez autora do dawnego prasłowiańskiego rytuału ofiarnego ma znaczenie ironiczne. Karnowski ukazuje w swoim utworze wioskę leżącą na polsko-niemieckim pograniczu, w latach dwudziestych XX wieku, w czasie, kiedy Kaszuby częściowo wróciły w obręb Rzeczpospolitej.

I oto w tym właśnie momencie, gdy Kaszubi uwolnieni od wpływu germanizacji mogą powrócić do swoich tożsamościowych korzeni, większość z nich wybiera kulturowy pragmatyzm i powierzchownie rozumianą polskość. W jednej z ważniejszych scen utworu Karnowskiego ukazany został moment obrzędu ścinania kani, który już nie posiada magicznej mocy sprawczej, głównie z powodu braku wiary u wykonawców. Karnowski krytykuje taki stan rzeczy za pomocą ostrej satyry, wyśmiewając różne postacie sztuki. Bohaterowie jedynie siłą kulturowej bezwładności praktykują jeszcze swoją kaszubskość, w istocie zaś traktują ją jako przeszkodę w procesie zdobywania wyższego statusu społecznego.

W oskarżeniu kani, które wypowiada jedna z postaci widowiska, Sowizdrzôł, słychać, że mniej tutaj atmosfery praw boskich i mniej odwołania do pradawnych wierzeń, za to więcej kwestii społecznych. Sowizdrzôł przy pomocy typowego dla siebie ciętego języka nie pozostawia wątpliwości, że zauroczenie materialną przyszłością, jakie przejawiają miejscowi Kaszubi, przynosi mentalną biedę. Karnowski w swej miniaturze scenicznej ukazuje zatem, że nowymi jakościami w życiu Kaszubów stają się chciwość, moralno-erotyczne rozprężenie oraz polityczny spryt. Tych negatywnych cech nie jest już w stanie zlikwidować żaden obrzęd.

Obrazy rytuału ścinania kani pojawiły się również w powieści Aleksandra Majkowskiego o Remusie (Majkowski, 2010, ss. 693–701). Nawiązanie spełniło ważną rolę w ostatnim tomie utworu, w czasie wielkich zadań duchowych głównego bohatera, kiedy nie potrafił podjąć się roli przywódcy Kaszubów. Obrzęd nie został tutaj przedstawiony szczególnie bogato, a stał się jednym z aktów wielu inicjacji, które miały doprowadzić bohatera do pełni duchowo-osobowościowej. Tak się jednak w przypadku Remusa nie stało i obrzęd nie przyniósł mu duchowego wyzwolenia (Kuik-Kalinowska, 2010, ss. 51–96; Linkner, 2013b, ss. 241–250). Majkowski w swej powieści najpierw nawiązał do typowych elementów obrzędu znanych już z opisu Ceynowy, a więc do pochodu postaci uczestniczących w obrzędzie i wygłoszenia wezwania o konieczności wyznaczenia specjalnego (sakralnego) kręgu do dokonania się ofiary. Następnie, również w zgodzie z tradycyjnym przekazem, pojawiło się w powieści oskarżenie kani o brak deszczu. Natomiast w dalszej części utworu dochodzi do przekształcenia pierwotnej formy obrzędu na rzecz nasycenia jej czynnikami synkretyzmu kulturowego. Pierwsza sprawa to połączenie ścinania kani z obrzędowością nocy świętego Jana. Autor *Życia i przygód Remusa* nie zrobił tego jako pierwszy, gdyż także w ujęciu Jana Patocka widać tendencję do łączenia się dwóch różnych tradycji kulturowych. Drugą innowacją Majkowskiego jest przywołanie tyleż kaszubskiego, co ogólnoeuropejskiego, ludowego wierzenia o kwiecie paproci rozkwitającym w czasie najkrótszej nocy roku (Frazer, 1978; Kujawska i in., 2016). To charakterystyczne dla wielu kultur pierwotnych przekonanie połączone zostało ze składnikiem kaszubskim, aby tym dobitniej ukazać mityczny, wyzwolicielski wymiar postępowania Remusa.

Powojenna rekonstrukcja obrzędu

W najbardziej dopracowany artystycznie sposób przedstawił kaszubski obrzęd Jan Rompski w swoim dramacie *Ścinanié Kanië* (Rompski, 2012, ss. 78–112). Przygotował on własną dramatyzację obrzędu, będącą ambitną próbą odnowienia w sytuacji lat sześćdziesiątych XX wieku starego rytuału (Kalinowski, 2010, ss. 33–47). Rompski miał ku temu kompetencje tak dramaturgiczne, jak i etnograficzne. Dążył do rozwiązań, które przekraczały zastaną przez niego kulturę kaszubską i kierował się ku składnikom tradycji najstarszych, wręcz plemiennych, o których dowiadywał się ze studiów etnograficznych. Kaszubski twórca szukał w swojej dramatyzacji możliwości zamanifestowania czynnika magicznego, pierwotnego i wspólnotowego, który był według niego rzeczywistym źródłem rytuału ścinania kani, później dopiero poddanym przekształceniom ideowym wynikającym z wpływu chrześcijaństwa. Drugiego kierunku odnowicielskiego dla atrakcyjności obrzędu ścinania kani upatrywał Rompski w nawiązaniu do realiów kulturowych początku lat sześćdziesiątych XX wieku i użyciu ich w budowaniu konfliktu pomiędzy postaciami sztuki. To stąd w drugim akcie *Ścinanié Kanië* występują realistyczne ujęcia obyczajowe ukazujące emocjonalne oddalenie dwudziestowiecznych Kaszubów od tradycji przodków, którą co prawda wciąż utrzymują, lecz bez entuzjazmu i tylko z poczucia obowiązku.

Pierwszy akt i pierwszy obraz dramatu Rompskiego odsłania symboliczno-rytualną przestrzeń akcji: z jednej strony pojawia się las jako oznaka świata natury, z drugiej zaś widać szałasy i pola uprawne jako oznaki świata ludzi. Pomiędzy dwoma światami umieszczono radło, które – jak twierdzi Eliade – jest tyleż narzędziem pracy, co symbolicznym przedmiotem kultów agrarnych (Eliade, 1988). Drugi obraz sztuki za pomocą specyficznej sekwencji wabienia ukazuje taniec młodych mężczyzn, którzy choreograficznie wyrażają proces wzrostu sił przyrody. Ich ruchy, niczym w czynnościach rytualnych, mają przyciągnąć moce natury i umiejscowić je w sprawowanym obrzędzie. W trzecim obrazie dramatu pojawia się postać Czarodzieja, kaszubski odpowiednik Czarownika-celebransa, który śpiewem i uroczystą przemową zaznacza święty czas, tj. wiosenne zrównanie dnia z nocą. Czwarty obraz opatrzony został w kilka sekwencji, które znaczeniami odsyłają do przedchrześcijańskich kultów płodności. W piątym obrazie sztuki występuje postać dziewczyny uosabiającej ptaka-kanię, która rzekomo odpowiedzialna jest za suszę. W szóstym obrazie motyw dziewczyny-kani jest znacznie rozwinięty, ukazując niechęć, lęk i złość społeczności wiejskiej wobec pochwyconej ofiary. W kolejnej partii sztuki pojawia się nowa grupa bohaterów, młodzieńców niosących ze sobą elementy symboliczne: ziarna maku. W ostatnim obrazie pierwszej sceny pierwszego aktu następuje wyjaśnienie kultowego znaczenia maku jako magicznego sposobu na odpędzenie suszy oraz przywołanie deszczu. Jest to znaczenie znane nie tylko w tradycji kaszubskiej, lecz także w innych tradycjach kulturowych (Niebrzegowska-Bartmińska, 2016, ss. 207–227).

W drugiej scenie pierwszego aktu najpierw pojawiają się dwa obrazy, które ukazują sprawczą moc rytuału, dzięki któremu walka między żywiołami sił dobra (deszczu) i zła (suszy), przechyliła się na stronę dobra. Dziewczyna-kania wyobrażająca sobą nieurodzaj i wspierana przez negatywne moce bogów i duchów została zwyciężona przez siłę bóstw i duchów pozytywnych przywołanych mocą człowieczego rytuału. W ostatnim obrazie pierwszego aktu dramatu Czarodziej wygłasza hymn pochwalny ku czci bóstwa Jutrzenki, antropomorfizacji radosnego porządku i sił przyrody, która ponownie dochodzi do władzy. Co ciekawe, najbardziej charakterystyczny motyw tradycyjnego widowiska kaszubskiego, czyli czynność ścięcia głowy kani, w pierwszym akcie utworu Rompskiego się nie pojawia. Występują tutaj natomiast nawiązania do bóstw prasłowiańskich oraz personifikacji zjawisk przyrody. Zabieg tego typu traktować trzeba jako „ustarożytnienie" obrzędu i nadanie mu znamion rytuału przedchrześcijańskiego.

Drugi akt *Ścinania kani* Rompskiego rozgrywa się w odmiennej konwencji teatralnej. O ile pierwszy akt ukazywał wydarzenia rozgrywające się w perspektywie mityczno-sakralnego „zawsze" oraz „wszędzie", o tyle drugi osadzony został w realiach „dziś" (druga połowa XX wieku) i „tutaj" (w kaszubskiej wiosce). Dlatego też w pierwszej scenie widać wiejskich chłopców, którzy sprzeczają się o wygląd ptaka ofiarnego. Kolejne obrazy drugiego aktu pokazują, że mieszkańcy wioski nie wykonują rytuału serio, a raczej traktują go jako widowisko etnograficzne i teatralne. Odgrywają więc swoje role, ale jednocześnie dystansują się od tonu powagi. Rompski ukazuje zatem kulturową nowoczesność, w której mieszkańcy-aktorzy nie wierzą w dawne prasłowiańskie podania, pojawienie się zatem uczestników obrzędu (Sołtysa, Kata, Sędziego, Rakarza, Leśniczego i Myśliwego) to nie nawiązanie do metafizycznych mocy, a do składników folkloru (opowieści, pieśni i tańca). Rompski podkreśla, że obrzęd jest co prawda aktem wspólnotowego przeżycia, ale na pewno nikt nie traktuje magii serio. A zatem postaci dramatu dobitnie wyrażają przekonanie, że nie można jednocześnie uczestniczyć w przemianach kulturowych XX wieku i zbierać krew ofiarną, nie można obserwować ruchu satelitów i w tym samym momencie podzielać wiary, że jeden z gatunków ptaków jest odpowiedzialny za suszę.

Ścinanie kani i neofolkloryzm

Początki procesu przekształcania się obrzędu ścinania kani w widowisko folklorystyczne i satyryczne można zauważyć już w ujęciu Szczepana Tarnowskiego w latach dwudziestych XX wieku. Wówczas to pojawiające się w dramatyzowanym rytuale treści zaczęły wynikać nie z potrzeb światopoglądowych wykonawców i uczestników, a z chęci osiągnięcia jakiegoś konkretnego efektu artystycznego lub ideowego (ludyczność, etnografizm, patriotyzm). Tego typu proces można rozumieć jako formę

dostosowania widowiska do potrzeb amatorskiego ruchu teatralnego, a konkretnie dostarczenia scenariusza dla teatrów ludowych i szkolnych na Kaszubach. W efekcie estetycznym należało więc swoiście oczyścić scenariusz z treści wulgarnych o konotacjach seksualnych, a powrócić do elementów akceptowalnych. W taki sposób „ocenzurowane" widowisko ścinania kani mogło być promowane przez nauczycieli i regionalistów w wielu ośrodkach amatorskiego życia kulturalnego bez obawy o występowanie w nim treści nieobyczajnych.

Po II wojnie światowej, w scenariuszach Leona Elwarta i Klemensa Macha (Elwart & Mach, 1973, ss. 94–97), Jana Piepki (Piepka, 1968, ss. 87–93) oraz Marty Bistroń (1976, ss. 45–46), czynnik ludyczno-folklorystyczny zaczął wręcz dominować, a czynnik magiczno-metafizyczny stracił na znaczeniu. Ten proces trwa także w dzisiejszych realizacjach obrzędu, co powoduje, że ścinanie kani staje się wyznacznikiem kulturowym danej miejscowości na Kaszubach. W takiej sytuacji cywilizacyjnej wykonawcy czynią z prezentacji obrzędu element cateringu turystycznego i odgrywają go jako wytwór neofolkloru.

Weźmy tekst oskarżenia kani, jaki podali Elwart oraz Mach, w którym dobitnie zaznaczona została funkcja satyryczno-moralistyczna (Elwart & Mach, 1973). Z dziedziczonej tradycji pojawiają się utyskiwania na zamężne kobiety i wiejskie dziewczęta, które są przedstawione na tyle dokładnie, że lokalna społeczność jest w stanie zorientować się, o kogo w krytyce chodziło. Natomiast oznaką zmieniających się czasów jest to, że kani zarzuca się również nakłanianie do grzechów na polu gospodarczym i administracyjno-politycznym. Tekst oskarżenia napisany w latach sześćdziesiątych XX wieku przynosi zatem wiele informacji o zmieniającej się strukturze społecznej mieszkańców kaszubskiej wsi, nowych formach organizacji pracy, socjologicznych zjawiskach wyjazdu młodych ludzi do miasta, postępującym pijaństwie, kradzieżach i rozprężeniu obywatelskim wynikającym z socjalistycznego modelu państwa. W konsekwencji z oskarżeń kani wyłania się wyraźnie cel satyryczny widowiska, w którym czynnik metafizyczny jest już niemal nieobecny.

Podobnie wygląda ujęcie ścinania kani u Jana Piepki (Piepka, 1968), prozaika, liryka i dramaturga, który przygotował scenariusz widowiska, dość ściśle trzymając się tego, co odziedziczył po wcześniejszych realizacjach ludowych. Nie odnajdziemy więc u niego ani pogłębienia czynnika rytualnego, ani nawet szczególnych dodatków treściowych mających wzbogacić składnik zabawowy obrzędu (szerzej o tym zob.: Kalinowski, 2015, ss. 181–198). Natomiast jako literat wyczulony na stronę artystyczną, Piepka przygotował bogate didaskalia, które pozwalają osiągnąć atrakcyjny teatralnie efekt przedstawienia. Szczególnie wydatnie rozwija on część widowiska z Heroldami, czyli osobami, które przejmują funkcję Sołtysa z dawnego opisu Ceynowy. Do zaistnienia zupełnie nowych składników obrzędu nic owe przemowy nie wnoszą, lecz dla podkreślenia atmosfery żartobliwego przekomarzania się i męskich popisów oratorskich są one bardzo ważne.

Natomiast w inną stronę podążyła Marta Bistroń (1976), która tak skomponowała swoją wersję widowiska, że sporo wypowiedzi pochodzi ze strony kobiet. To właśnie żony Sołtysa, Sędziego, Kata i Leśniczego oskarżają kanię o wyrządzenie szkód gospodarskich i domagają się jej stracenia. Potem jednak Sołtys i jedna ze służących wyjawiają prawdę o kobietach, które nie tyle przez kanię, co własne lenistwo, nieuwagę czy miłostki dopuściły do strat materialnych. Wiejskie kobiety wychodzą jednak z tego bezkarnie, gdyż to właśnie na ptaku skupia się cała niechęć i złość wioski.

Motyw krytyki władzy politycznej pojawiał się także w nowszych prezentacjach ścinania kani z lat osiemdziesiątych XX wieku. Niektórzy z wykonawców widowiska wspominają na przykład, że prezentacje w czasach PRL-u musiały (jak każde inne wydarzenie publiczne) mieć zgodę na realizację ze strony państwowej cenzury. Takie zgody były podpisywane, ale niekiedy ze strony kaszubskich organizatorów musiało się pojawić dodatkowe uzasadnienie, w którym informowano państwowego decydenta, że widowisko jest aktem kultury ludowej, nie zaś głosem politycznym. Dlatego też obrzęd nazywano „ścinaniem ptaka kani", nie zaś zwyczajowo „ścinaniem kani", gdyż w ten sposób włodarzom socjalistycznej władzy prezentacja nie kojarzyła się z krytyką rządów politycznych, jakie uosabiał ówczesny sekretarz Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej i członek Rady Państwa – Stanisław Kania (w latach 1971–1985).

Widowisko ścinania kani prezentowane w realiach kulturowych Kaszub ostatnich trzydziestu lat kierują się ku poetyce satyry albo ludyczności, co jest spowodowane przede wszystkim potrzebami widzów-turystów, nie zaś wewnętrzną potrzebą uczestniczenia w symbolicznym rytuale. Z najstarszych wzmianek wynika, że obrzęd odgrywany był głównie na północy Kaszub. Od lat dwudziestych XX wieku aż do lat osiemdziesiątych był kulturową wizytówką teatru w Strzelnie (powiat Puck). Później wszakże ścinanie kani pojawiać się zaczęło w innych miejscowościach środkowych Kaszub (Kartuzy, Szymbark) lub na południu (Wdzydze). Dzisiaj prezentacje widowiska współtworzą zabawową atmosferę obrzędów świętojańsko-sobótkowych (Szczypta & Rhode, 2004) organizowanych przez domy kultury, urzędy gminy lub władze powiatu. Sprowadzone do roli rozrywkowego punktu programu, stają się uludowioną formą quasikabaretową, w której widzowie nie oczekują na złożenie ofiary z ptaka, która ma przynieść dobre plony lub też na oczyszczenie z win, aby społeczność wiejska mogła egzystować w spokoju i szacunku. Współczesny widz raczej spodziewa się dosadnego dowcipu na temat okolicznych mieszkańców albo niewybrednego żartu z miejscowych włodarzy (Labuda & Trybański, 2017).

Możliwa jest również inna sytuacja, w której współczesnymi organizatorami wystawiania ścinania kani są muzea czy organizacje kultury regionalnej, które w ten właśnie sposób odpowiadają na kulturowe zainteresowanie turystów (Damps, 2019). Wówczas widowisko może, ale nie musi, odbywać się podczas najkrótszej nocy w roku, z kolei wykonawcy mogą, ale i nie muszą, być głęboko przejęci tradycją

kaszubską. Grupa prezentująca obrzęd staje się w takich okolicznościach zespołem wynajętych aktorów albo wykonawców z grup folklorystycznych, którzy prezentują ścinanie kani jako kulturowy towar na sprzedaż (Kluczyk, 2006, ss. 113–147). Wygląda to na sytuację cateringową, bowiem skoro pozakaszubski klient zamawia usługę, dostarcza mu się produkt danego regionu do konsumpcji. W takich okolicznościach obrzęd występuje nie tyle jako przykład autentycznej tradycji ludowej, ale jako akt wynikający z relacji kulturowych pomiędzy zamawiającym a wykonawcą. Staje się więc przykładem kolażu kulturowego i wydarzeniem neofolkloru (Obracht-Prondzyński i in., ss. 246–299; Zbieranek, 2020, ss. 167–196). Jego specyfika wykonawcza polega na tym, że wcale nie jest prezentowany przez ludzi wsi czy też osoby niewykształcone, lecz bardzo często jest dzisiaj tworzony dzięki świadomym decyzjom ludzi, którzy wybierają określony model życia, w różnym stopniu wcielając się w role człowieka wiejskiego, etnografa, aktora czy regionalnego aktywisty.

Ścinanie kani wobec performance'u

We współczesnej sytuacji kulturowej drugiej i trzeciej dekady XXI wieku obrzęd ścinania kani, mimo bardzo silnego czynnika komercjonalizacji, wciąż ma w sobie siłę inspiracji. Choć brak w nim kontekstów metafizyczno-światopoglądowych, to widowisko nabiera nowego, oryginalnego wyrazu i przekształca się w autonomiczną wypowiedź artystyczną o jeszcze odmiennych konotacjach aniżeli wersja pierwotna.

Weźmy formę, która pojawiła się w 2016 roku w Wejherowie, a rok później w nadmorskich Dębkach, prezentowaną przez Teatr Zymk, z tekstem Adama Hebla i w reżyserii Aleksandry Pitry („*Ścinanie Kani" po raz pierwszy w Dębkach*, 2017). Zasadniczą różnicą wobec pierwotnego obrzędu było to, że realizatorzy zdystansowali się od rozpoznawalnej struktury rytuału czy też ludyczności widowiska folklorystycznego na rzecz artystycznej wizji oraz poetyki performance'u. Choć tytułem prezentowanego w Dębkach wydarzenia twórcy sugerowali kaszubski obrzęd, w istocie uczestnicy prezentacji postawieni zostali wobec kreacyjnej, fantastycznej i postapokaliptycznej rzeczywistości. Nie można było w owym „ścinaniu kani" odnaleźć typowych postaci obrzędu (Sędziego czy Myśliwego), w zamian za to pojawiły się zmilitaryzowane oddziały bojowników, którzy imitowali akcję obronną w jakimś niedookreślonym konflikcie zbrojnym. Tekst oskarżeń nie był wygłaszany przez charakterystyczne dla kaszubskiego schematu dramatycznego postacie rytuału, ale przez dowódcę oddziału, który atakował nie tyle samą kanię-ptaka, co tych wszystkich ludzi, którzy dewastują środowisko naturalne, wywołują wojny i despotycznie sprawują władzę nad innymi. Przesłaniem ideowym widowiska Teatru Zymk było to, że nie jedna istota (ptak ofiarny czy niemoralnie prowadząca się dziewczyna) jest winna obecności zła w świecie, ale każdy człowiek z osobna i to od indywidualnej decyzji

zależy, na ile można utrzymać harmonijne relacje z innymi ludźmi i realizować postawę ekologiczną wobec całego świata (Fundacja Sedlaka, b.d.).

Owe cele ideowe widowiska Teatr Zymk przedstawił w poetyce teatru akcji i performance'u, w którym wykorzystano partie tekstowe, *action painting* oraz tło muzyczne (Kaźmierczak, b.d.; Wachowski, 2011). Nie był to więc obrzęd, nie był to też typowy spektakl teatralny, ale momentami przypadkowa, a w innych chwilach ściśle zaprojektowana, heteronomiczna forma teatralno-artystyczna (Ratajczakowa, 2015). Zamiast typowych dla tradycji tańców kaszubskich zaproponowano wspólne z widzami malowanie kolorami tradycyjnego haftu różnych postaci widowiska. Ponadto inna grupa uczestników tworzyła kolorową wstęgę, którą rozpościera się w miejscu parateatralnych działań ścinana kani. Towarzyszył temu śpiew chóru wykonującego kaszubskojęzyczny repertuar. Chwilami przebijały się nad muzykę i gwar wspólnego malowania etnograficzne objaśnienia, które podawane były przez megafon przez osoby wchodzące w rolę celebransów. Widowisko-performance nasycało się dzięki temu składnikami moralistycznymi. Wybór niejednolitej formalnie i komunikacyjnie formy wypowiedzi artystycznej w celu odnowienia obrzędu ścinania kani ze strony formalnej można uznać za bardzo oryginalny. Jednakże z perspektywy treściowej patrząc, tego typu gatunek sztuki jest zgodą na przypadkowość zachowań w miejscu prezentacji – zarówno wykonawcy, jak i widza. Ponadto jest to forma, w której udział czynników wizualnych czy muzycznych jest zdecydowanie większy aniżeli partii tekstowych, co prowadzi nie tyle do wyrażenia klarownych znaczeniowo treści wydarzenia, co do metafor wychodzących poza konteksty tradycji kaszubskiej. Przedstawienie-performance ścinania kani niekoniecznie kieruje się do doświadczeń wspólnoty uczestników wydarzenia, bardziej za to akcentuje ekscentryczność artystów prezentujących swoje pomysły w dystansie estetycznym wobec ludowego pierwowzoru.

Inspirując się obrzędem ścinania kani, inną artystyczną drogę obrała Irena Brzeska. Ta aktualnie działająca na Kaszubach rzeźbiarka i plastyczka przygotowała rodzaj monodramu pt. *Kania* w konwencji teatru lalkowego (2018; Classical Amber-Light Channel, 2018). Nieopublikowany dotąd scenariusz został napisany na podstawie przebiegu ludowego obrzędu, z występującymi w nim charakterystycznymi postaciami. Generalną nowością w spektaklu Brzeskiej jest zaakcentowanie odmiennych od tradycyjnych znaczeń rytuału. Nie tyle bowiem ważne w monodramie Brzeskiej jest ukazywanie zachowań wiejskiej społeczności, co postać spersonifikowanej Kani, która jest uosobieniem dziewczyny niesłusznie oskarżonej o czynienie zła. Nie wiadomo, czy pomówienia i groźby śmierci wypowiadane wobec Kani prowadzą do rzeczywistego moralnego oczyszczenia wiejskiej społeczności. Wiadomo natomiast, że Kania jako młoda kobieta staje się ofiarą własnej naiwności, braku krytycyzmu oraz łatwowierności. Otaczający Kanię ludzie ulegają plotkom i upatrują źródła swoich niepowodzeń w jednej osobie, w kimś osobowościowo innym, jednostce wrażliwej i żyjącej na własny rachunek. Historia o Kani w ujęciu Brzeskiej staje się zapisem

egzystencjalnego dramatu odrzucenia i braku akceptacji. Sztuka nie kończy się jednak drastycznie: Kania ucieka od swoich prześladowców, uwalnia się od więzów norm i oczekiwań społecznych. Przylatuje po nią inny ptak, a więc istnieje jeszcze nadzieja na lepsze życie.

Spektakl Ireny Brzeskiej skierowany jest przede wszystkim do młodego widza. Ma duży walor plastyczny ze względu na formy rzeźbiarskie, które pełnią rolę rekwizytów-postaci. Brzeska jako narratorka jest w spektaklu aktorką-animatorką, która porusza rzeźbami po miniscenie albo wydobywa je ze świata spektaklu i umieszcza wśród widzów. Prezentacja opowieści o Kani przybiera postać wydarzenia bardzo intymnego, w którym jest miejsce na dokładną kontemplację rzeźb-postaci i wytworzenie atmosfery baśni, która przekazuje wiarę w moralny porządek i ład. Choć scenariusz przedstawienia ma swoje stałe punkty dramaturgiczne, autorka-aktorka może zmieniać szczegóły swej narracji, dopasowując rozwój wydarzeń do reakcji publiczności. Tego typu forma widowiska zbliża prezentację Brzeskiej do konwencji storytellingu, w którym kontakt ze słuchaczami, formy aktywizacji narracji i czynniki improwizowane uatrakcyjniają akt opowiadania (Margiotta & Belcari, 2017).

W podsumowaniu niniejszych rozważań trzeba podkreślić fascynujący proces przekształcenia kulturowego obrzędu ścinania kani, w którym sakralna, najprawdopodobniej prasłowiańska rytualistyka uległa w połowie XIX wieku zeświecczeniu i stała się głównie czynnikiem kaszubskiej odmienności obrzędowej. Późniejsze zapisy odgrywania ścinania kani dokonywane w XX wieku wskazują, że Kaszubi mogli dzięki niemu wyrazić swój krytyczny stosunek wobec rządów pruskich na Pomorzu, a jeszcze później demonstrowali swoją nieufność wobec każdej administracji państwowej, która nie wypełniała swoich obowiązków wobec obywateli. Ścinanie kani stawało się wówczas widowiskiem etnograficzno-satyrycznym. Ostatni etap procesu kulturowego obserwowanego w XXI wieku to prezentacje zwyczaju ścinania kani jako kaszubskiego produktu turystycznego albo jako składnika innego typu działań artystycznych (performance, animacja rzeźb).

Bibliografia

Bistroń, M. (1976). Widowisko „Ścinanie kani". *Pomerania*, *1976*(2), 45–46.

Ceynowa, F. (1843a). Szczōdráki. *Jutrzenka: Przegląd słowiański*, *2*(3), 57–60.

Ceynowa, F. (1843b). Wiléjá Noveho Roku. *Jutrzenka: Przegląd słowiański*, *2*(3), 51–56.

Ceynowa, F. (1851). Ścinanie kani. *Nadwiślanin*, *19*, 150–151.

Classical AmberLight Channel. (2018, wrzesień 12). *Irena Brzeska – „Kania – Drewniany Ptak"* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=iDiOaK7CK0U

Damps, M. (2019, listopad 25). *Scynanié kani*. Kartuzy.info. https://kartuzy.info/artykul/scynani-kani/877729

Drabik, B. (2010). *Językowe rytuały tworzenia więzi interpersonalnej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Dr. Nadmorski [Łęgowski, J.]. (Oprac.). (1892). *Kaszuby i Kociewie: Język, zwyczaje, przesądy, podania, zagadki i pieśni ludowe w północnej części Prus Zachodnich*. Czcionkami Drukarni „Dziennika Poznańskiego".

Eliade, M. (1988). *Historia wierzeń i idei religijnych: T. 1. Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyjskich* (S. Tokarski, Tłum.). Instytut Wydawniczy PAX.

Eliade, M. (1993). Roślinność: Symbole i ryty odnowienia. W M. Eliade, *Traktat o historii religii* (J. Wierusz-Kowalski, Tłum.; ss. 95–124). Wydawnictwo Opus.

Elwart, L., & Mach, K. (1973). Tekst oskarżenia kani. W J. Rompski, *Ścinanie kani* (ss. 94–97). Muzeum Etnograficzne w Toruniu.

Engelking, A. (2010). *Klątwa: Rzecz o ludowej magii słowa*. Oficyna Naukowa.

Frazer, J. G. (1911). *Czarownik, kapłan, król: Wykłady o pierwotnych dziejach instytucji królewskiej* (I. Wajnberg, Tłum.). Skład Główny w księgarni Cetnerszwera.

Frazer, J. G. (1978). *Złota gałąź* (H. Krzeczkowski, Tłum.). Wydawnictwo Znak.

Fundacja Sedlaka. (b.d.). *Zdjęcia.* Facebook. https://www.facebook.com/pg/Fundacja.Sedlaka/photos/?tab=album&album_id=838045459681021

Gajek, J. (1934). *Kogut w wierzeniach ludowych*. Nakładem Towarzystwa Ludowego.

Girard, R. (1992). *Kozioł ofiarny* (M. Goszczyńska, Tłum.). Wydawnictwo Łódzkie.

Girard, R. (1993). *Sacrum i przemoc* (M. Plecińska & J. Pleciński, Tłum.). Wydawnictwo Brama.

Hilferding, A. (1989). *Resztki Słowian na południowym wybrzeżu Morza Bałtyckiego* (N. Perczyńska, Tłum.). Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie, Oddział w Gdańsku.

Kalinowski, D. (2010). „Ścinanié Kanië" Jana Rompskiego: Dawna i współczesna moc rytuału. *Acta Cassubiana*, *12*, 33–47.

Kalinowski, D. (2012). Materiały etnograficzne Floriana Ceynowy jako formy dramaturgiczne. W J. Borzyszkowski (Red.), *Życie i dzieła Floriana Ceynowy (1817–1881)* (ss. 163–188). Instytut Kaszubski.

Kalinowski, D. (2015). Jasna strona codzienności: Sztuki teatralne Jana Piepki. *Acta Cassubiana*, *17*, 181–198.

Kalinowski, D. (2016). Kaszubski portret Żydów: Główne kierunki i techniki. W D. Kalinowski, *Żydzi polscy i pomorscy: Studia o ludziach i literaturze* (ss. 287–310). Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku; Instytut Kaszubski.

Kalinowski, D. (2020). Florian Ceynowa i polityczne prowokacje. W D. Kalinowski (Red.), *Ceynowa (prze)pisany* (ss. 105–130). Akademia Pomorska w Słupsku; Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie.

Kalinowski, D. (2021). *Teatr kaszubski: Fenomen, formy, środowisko / Kaszebsczi teater: Zjawiszcze, formé, òkrãżé*. Instytut Kaszubski.

Karnowski, J. (2011). Scinanié kani: Widowiskò kaszëbsczé. W J. Karnowski, *Dramaty* (M. Cybulski, Oprac. & Przyp.; ss. 435–448). Instytut Kaszubski.

Kaźmierczak, W. (b.d.). *Historia performance w Polsce*. https://web.archive.org/web/20160304213224/http://www.historia-performance.wizytowka.pl/

Kluczyk, A. M. (2006). Kultura kaszubska jako nowy produkt turystyczny. W P. Kalinowski (Red.), *Catering dziedzictwa kulturowego? Kaszubi i Kaszuby w oczach etnologów* (ss. 113–147). Wydawnictwo Region.

Kolankiewicz, L. (1995). *Samba z bogami: Opowieść antropologiczna.* Instytut im. Jerzego Grotowskiego.

Kolankiewicz, L. (1999). *Dziady: Teatr święta zmarłych*. Słowo/obraz terytoria.

Kowalska, J. (1995). *Koło bogów: Ruch i taniec w mitach i obrzędach*. Instytut Archeologii i Etnologii PAN.

Kowalski, P. (2007). *Kultura magiczna: Omen, przesąd, znaczenie*. Wydawnictwo Naukowe PWN.

Kuik-Kalinowska, A. (2010). Arcypowieść literatury kaszubskiej. W A. Majkowski, *Żëcé i przigòdë Remusa: Zvjercadło kaszubski* (J. Treder, Oprac.; ss. 51–96). Instytut Kaszubski.

Kujawska, M., Łuczaj, Ł., Sosnowska, J., & Klepacki, P. (2016). *Rośliny w wierzeniach i zwyczajach ludowych: Słownik Adama Fischera*. Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.

Kukier, R. (1974). O demonach sporzących dobytek w tradycyjnej kulturze ludowej ziem Pomorza. *Koszalińskie Zeszyty Muzealne*, *4*, 163–189.

Labuda, K., & Trybański, M. (2017, czerwiec 27). *Ścięli Kanię na Sobótce* [Video]. Telewizja TTM. http://www.telewizjattm.pl/dzien/2017-06-27/43118-scieli-kanie-na-sobotce.html?play=on

Linkner, T. (2013a). Młodokaszubi w Młodej Polsce to „bon mot". W T. Linkner, *Z literatury Młodokaszubów: Aleksander Majkowski: Studia i szkice* (ss. 9–26). Wydawnictwo Bernardinum.

Linkner, T. (2013b). Sobótkowe „ścinanie kani". W T. Linkner, *Z literatury Młodokaszubów: Aleksander Majkowski: Studia i szkice* (ss. 241–250). Wydawnictwo Bernardinum.

Lorentz, F. (1934). Zarys etnografii kaszubskiej. W F. Lorentz & A. Fischer, *Kaszubi: Kultura ludowa i język* (ss. 97–103). Instytut Popierania Nauki.

MacAloon, J. J. (2009). *Rytuał, dramat, święto, spektakl: Wstęp do teorii widowiska kulturowego* (K. Przyłuska-Urbanowicz, Tłum.). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Majkowski, A. (2010). *Żëcé i przigòdë Remusa: Zvjercadło kaszubski* (J. Treder, Oprac.; ss. 693–701). Instytut Kaszubski.

Margiotta, U., & Belcari, I. (2017). *Storytelling teatralny i cyfrowy w nauczaniu i szkoleniu* (A. Schejbal, Tłum.). Bielskie Stowarzyszenie Artystyczne Teatr Grodzki.

Masłowska, E. (2014). Pierwiastek żeński w antropokosmicznym zespole płodności: Woda – ziemia – księżyc – kobieta (w polskiej kulturze ludowej). *Kultura i Społeczeństwo*, *2014*(2), 37–58. https://hdl.handle.net/20.500.12528/76

Mosbach, A. (2006). *Wiadomość o Kaszubach*. Wydawnictwo Region.

Niebrzegowska-Bartmińska, S. (2016). Symbolika płodnościowa w polskim folklorze. *Etnolingwistyka*, *28*, 207–227. https://doi.org/10.17951/et.2016.28.207

Niewiadomski, D. (1999). *Orka i siew w ludowych wyobrażeniach agrarnych*. Wydawnictwo Polihymnia.

Obracht-Prondzyński, C., Fopke, T., & Kulikowska, K. (2018). *Współczesna kultura kaszubska / Terôczasnô kaszëbskô kùltura*. Instytut Kaszubski.

Osęka, P. (2010). Pochód. W A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, & L. Kolankiewicz (Red.), *Antropologia widowisk: Zagadnienia i wybór tekstów* (2. wyd. zm., popr. i rozsz.). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Patock, J. (1910). Scïnáńe káńe. *Mitteilungen des Vereins für kaschubische Volkskunde*, *2*, 52–56.

Piepka, J. [Staszków, J.]. (1968). Ścinanie kani. *Biuletyn Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego*, *1968*(2), 87–93.

Ratajczakowa, D. (2015). *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*. Wydawnictwo UAM.

Rompski, J. (1973). *Ścinanie kani: Kaszubski zwyczaj ludowy*. Muzeum Etnograficzne w Toruniu.

Rompski, J. (2012). Ścinanié Kanië. W J. Treder (Oprac.), *Zwyczaj i widowisko „Ścinania kani" w etnologii i literaturze* (ss. 78–112). Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej.

Samp, J. (1981). Misterium ptaka ofiarnego. W J. Samp, *Droga na sabat* (ss. 5–29). Wydawnictwo Morskie.

Stelmachowska, B. (1933). *Rok obrzędowy na Pomorzu*. Instytut Bałtycki.

Sychta, B. (1968). *Słownik gwar kaszubskich na tle kultury ludowej* (T. 2). Ossolineum.

Szczypta, A., & Rhode, K. (2004). *Ścinanie kani.* Alica Works.

Szefka, P. (1959). Ścięcie kani: Obrzęd powitania wiosny na Kaszubach. *Biuletyn Wojewódzkiego Domu Kultury w Gdańsku*, *1959*(13), 5–9.

„*Ścinanie Kani" po raz pierwszy w Dębkach* [Video]. (2017, czerwiec 24). Telewizja Bałtycka. http://telewizjabaltycka.pl/scinanie-kani-po-raz-pierwszy-w-debkach/

Tarnowski, S. (1933). Ścinanie kani: Starożytne widowisko kaszubskie [wydanie broszurowe]. (Przedruk z: „Ścinanie kani", 1929, *Mestwin*, *1929*(2), 3–5).

Treder, J. (2002). *Kaszubi: Wierzenia i twórczość: Ze „Słownika" Sychty*. Oficyna Czec.

Treder, J. (2012). *Zwyczaj i widowisko „Ścinania kani" w etnologii i literaturze.* Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Polskiej.

Wachowski, J. (2011). *Performans*. Słowo/obraz terytoria.

Wójtowicz, M. (2013). Semantyka wybranych liczb w kulturze ludowej mieszkańców wsi. *Studia Wschodniosłowiańskie*, *13*, 361–374. https://doi.org/10.15290/sw.2013.13.26

Zbieranek, P. (2020). Gry tożsamościowe: W poszukiwaniu nowych form zakotwiczenia dziedzictwa kulturowego. W A. Bachórz & C. Obracht-Prondzyński (Red.), *Tradycja dla rozwoju? Instytucje – tożsamość – zmiany kulturowe w społecznościach lokalnych na przykładzie Pomorza* (ss. 167–196). Nadbałtyckie Centrum Kultury.

Zowczak, M. (2000). *Biblia ludowa: Interpretacja wątków biblijnych w kulturze ludowej*. Wydawnictwo Funna.

Ścinanie kani. Od obrzędu do performance'u

Streszczenie

Artykuł opisuje przekształcenia treściowe i formalne kaszubskiego obrzędu (widowiska) ścinania kani. Jest to ceremoniał pierwszy raz opisany przez Floriana Ceynowę w czasach romantyzmu (1843 rok). Następne charakterystyki tego obrzędu wskazują na swoisty proces sekularyzacji (Jan Patock). Po II wojnie światowej ścinanie kani wyglądało już niczym wydarzenie ludyczne i rozrywkowe (Jan Piepka), choć zdarzały się jeszcze próby jego resymbolizacji (Jan Rompski). Najnowsze realizacje tego widowiska obserwowane w XXI wieku pokazują z jednej strony komercjalizację kaszubskiej kultury ludowej, z drugiej zaś ujęcia prowadzące ku poetyce performance'u (Teatr Zymk) lub *storytelling* (Irena Brzeska).

Słowa kluczowe: literatura kaszubska; teatr kaszubski; etnografia; widowisko

Beheading the Kite (*ścinanie kani*): From Ritual to Performance

Abstract

This article is devoted to the content and formal transformations of the Kashubian ritual (spectacle) of beheading the kite (bird of prey; *ścinanie kani*). The ceremony was first described by Florian Ceynowa in the Romantic period (1843). The next descriptions of this ritual indicate a process of its secularisation (Jan Patock). After World War II, beheading the kite already looked like an event of ludic entertainment (Jan Piepka), although there were also attempts to re-symbolise it (Jan Rompski). The latest stagings of this spectacle in the twenty-first century show, on the one hand, the commercialisation of Kashubian folk culture and, on the other hand, approaches leading towards the poetics of performance (theatre group Teatr Zymk) or storytelling (Irena Brzeska).

Keywords: Kashubian literature; Kashubian theatre; ethnography; spectacle

Prof. Dr hab. Daniel Kalinowski, Full Professor at the Institute of Philology, Pomeranian University in Słupsk; PhD – 2001, University of Gdańsk; habilitation in Literary Studies – 2008; full professorship – 2020; author of ten books, over three hundred scholarly articles, essays and reviews; co-author of three books; co-editor of forty-five

collective volumes. His scholarly interests focus on several topics: Kashubian culture (literature, theatre), Polish-Jewish relations in literary works, Buddhist motifs in Polish literature, and the Polish reception of Franz Kafka. Other important areas of his research include Romanticism in Polish literature, realist and modernist literature in Poland, and the Polish literary avant-garde (Stanisław Ignacy Witkiewicz).

Bibliography (selected): *Światy Franza Kafki. Sekwencja polska* [The worlds of Franz Kafka: The Polish sequence], Słupsk 2006; *Żydzi polscy i pomorscy. Studia o ludziach i literaturze* [Polish and Pomeranian Jews: Studies on people and literature], Gdańsk and Słupsk 2016; *Cztery szlachetne prawdy. Motywy buddyjskie w literaturze polskiej do czasów pozytywizmu* [The four noble truths: Buddhist motifs in Polish literature until the period of Positivism], Kraków (Cracow) 2021; *Teatr kaszubski. Fenomen, formy i środowisko* [Kashubian theatre: Phenomenon, forms and environment], Gdańsk 2021; *Juwernota. Literatura kaszubska i studia kulturowe* [Identity: Kashubian literature and cultural studies], Gdańsk 2023.

Correspondence: Daniel Kalinowski, Pomeranian University in Słupsk, Poland, e-mail: daniel.kalinowski@upsl.edu.pl

Support of the work: The study was conducted at the author's own expense.

Competing interests: The author declares that he has no competing interests.

Publication history: Received: 2023-10-25; Accepted: 2024-09-12; Published: 2024-12-31.

70. INSTITUTE OF SLAVIC STUDIES
POLISH ACADEMY OF SCIENCES
1954-2024